

唐代〈驃國樂〉中的 十二首佛曲及舞蹈內容解析

楊民康

中央音樂學院學報副主編、研究員、音樂學系博士生導師

提要

據唐代史載，唐貞元十七年（801）至十八年間，位於今天我國西南友好鄰邦緬甸境內的驃國，曾經以本地樂舞作為交流工具，與中國地方官政府和中央政府通好。當時的「驃國樂」不僅流傳到了南詔（今雲南地區）境內，而且還經由南詔和唐代地方官吏的引薦，及到唐朝都城長安進獻樂舞活動。貞元十七年（801），驃國王雍羌派遣王子舒難陀率領一個使團（內含樂團）到達成都。貞元十八年（802）正月，驃國使者和樂團到達長安。驃國樂團有樂工35人，使用23種樂器，演奏12支樂曲。

本論文擬在眾多前人研究的基礎上，再從驃國樂的曲目及其表現內容，樂曲分類、表演形式與音律特徵，表演過程、結構特徵與表演方式，樂隊組合及伴奏形式，驃國樂中的舞蹈及其崇佛因素，唐代詩文對驃國樂佛教舞蹈的評述等方面，進一步探討驃國樂12首樂曲及其蘊含的佛教文化內涵問題。

關鍵詞：中國唐代 佛教音樂 驃國樂 佛曲 舞蹈

據唐代史載^①，唐貞元十七年（801）至十八年間，位於今天我國西南友好鄰邦緬甸境內的驃國，曾經以本地樂舞作為交流工具，與中國地方官府和中央政府通好。當時的「驃國樂」不僅流傳到了南詔（今雲南地區）境內，而且還經由南詔和唐代地方官吏的引薦，到唐朝都城長安進獻樂舞活動。其起因是，貞元中，驃國「其王（雍羌）聞南詔異牟尋歸附，心慕之」。^②然後，便有了南詔王異牟尋（778~808 在位）「遣使楊加明詣劍南西川節度使韋皋請獻夷中歌曲，且令驃國進樂人」。貞元十七年（801），驃國王雍羌派遣王子舒難陀率領一個使團（內含樂團）到達成都^③。貞元十八年（802）正月，驃國使者和樂團到達長安。驃國樂團有樂工 35 人，使用 23 種樂器，演奏 12 支樂曲。^④此外還值得注意的是，據唐代史籍記載，不僅作為該樂團表演者的驃人、崑崙人^⑤等皆為信仰佛教的民族，而且從樂團的演出中，「樂曲皆演釋氏經論之詞意」^⑥，可見這類樂曲實同佛教音樂有關。

關於唐代驃國樂，除了有較詳實的唐代史籍記載外，緬甸史書亦根據唐史對之加以轉載或演釋，近人亦有中國學者徐嘉瑞，日本學者林謙三、岸邊成雄，英國學者 Denis C. Twitchett 及 Anthony H. Christie, Laurence Picken 等或予以介紹，或引為比較。^⑦遺憾的是，當代國內的音樂史書裡對之較少記載，而主要在大陸學者楊德鋆、顧峰、朱海鷹^⑧及台灣學者沈冬等少數學人的論著中有所論及。在以上學人中，又以林謙三及沈冬兩位先生對驃國樂器的研究較為全面深入。若論研究的內容，可說在上述近當代學者的著述中，除極少數學者涉及到驃國樂中的 12 首樂曲及其社會文化內涵（如佛教文化特徵）^⑨外，多數主要涉及了對驃國樂器、樂律和相關唐代詩文的考證研究。本論文意欲在上述各項研究的基礎上，著重對前一類有

關樂曲及其文化內涵的問題再作進一步的詮釋性討論。

一、唐代驃國樂所依附的佛教文化背景

從漢文史籍記載及東南亞出土文物來看，迄至西元 8 世紀前後，東南亞許多國家已經信奉佛教，東南亞佛教文化圈已經形成。有學者認為，奉佛之國可以列舉名字者有驃、撣、真臘、文單、參半、僧高、庸那迦、環王、林陽、頓遜、盤盤等。其中驃、撣與我國雲南西部傣族（今德宏地區）交錯而居，參半與我國車里（今西雙版納）交錯而居，庸那迦則包括我國車里區域，加上同樣信奉佛教的南詔對後者的政治和文化統治，可以肯定，中國傣族已於中唐前後與東南亞撣、傣各族一起信奉了佛教。^⑩據唐代史載，一方面，驃國「古未嘗通中國」^⑪。另一方面，從考古資料和相關史料看，當時驃國不僅盛行佛教，而且這類最初傳入緬甸的佛教還可能更多是同南傳上座部佛教有關。有的學者則認為驃國宗教是印度教毗濕奴派和大小乘佛教的混合物，其中小乘佛教佔上風。^⑫能夠對此給予證明的首先是考古資料。在一些佛教史論中提及，在緬甸的卑謬（Prome, 古代驃國都城）附近，曾發現一些薄金片上的刻文，所記述的都是上座部佛教的內容，為南印度巴利文字體。^⑬另據緬甸史籍的記載，緬甸在佛曆 12 世紀（西元 6 世紀）以前已經傳入了上座部佛教。^⑭此外，若將漢文史籍記載的一些驃國佛教習俗同今天的南傳佛教習俗相比較，也可看出二者存在聯繫的某些端倪。據《舊唐書》：

驃國……城內有居人數萬家，佛寺百餘區。……男女七歲則落髮，止寺舍，依桑門，至二十不悟佛理，乃復長髮為居人。^⑮

這類佛教習俗與今東南亞和傣族南傳佛教幾乎完全一致。在這類地區，至今仍然保留著男性從小入寺為僧的習俗，到了20歲左右，絕大多數僧侶已經陸續還俗，其中只有極少數青年僧侶願意繼續修行，並在佛學領域有所發展，便可以繼續駐寺為僧。同時，由於僧侶人數眾多，對寺廟數量的需求亦大，以至像驃國「居人數萬家，佛寺百餘區」的情況便很常見。例如在傣族地區，不僅城內佛寺林立，每一個村寨內也都至少有一個佛寺，供奉僧侶入駐。而在漢傳佛教裡，這樣的僧侶制度和居處習俗自古以來並不普遍。

驃國樂進入中國之後，在南詔和中原朝廷的宮廷音樂中都留下了較多駐留的痕跡，後來驃國的衰亡似也同南詔有關。據漢文史籍記載，西元837年，南詔曾在一次交戰中攻破驃國都城，擄掠其三千民眾，並將他們遷移到了「拓東」（今昆明）^{①⑥}。此後漢文史籍中便沒有了關於驃國的記載。以致在今天十分缺乏有關南傳佛教早期傳入史的漢文、傣文資料的情況下，關於驃國樂的漢文史料尤顯珍貴難覓。

二、《新唐書》等記載的驃國樂演出狀況和表演內容

關於驃國樂的情況，《新唐書·驃國傳》裡，有將近1,700字的一段文字對此描述最詳，其中涉及12首曲名及舞衣、舞容的文字如下：

貞元中，王雍羌聞南詔歸唐，有內附心，異牟尋遣使楊加明詣劍南西川節度使韋皋請獻夷中歌曲，且令驃國進樂人。……雍羌亦遣弟悉利移城主舒難陀獻其國樂，至成都，韋皋復譜次其聲，以其舞容、樂器異常，乃圖畫以獻。工器二十有二，其音八：金、

唐代〈驃國樂〉中的十二首佛曲及舞蹈內容解析

貝、絲、竹、匏、革、牙、角。……凡曲名十有二：一曰〈佛印〉，驃云〈沒馱彌〉，國人及天竺歌以事王也。二曰〈讚娑羅花〉，驃云〈嚨莽第〉，國人以花為衣服，能淨其身也。三曰〈白鴿〉，驃云〈答都〉，美其飛止遂情也。四曰〈白鶴游〉，驃云〈蘇謾底哩〉，謂翔則摩空，行則徐步也。五曰〈鬥羊勝〉，驃云〈來乃〉。昔有人見二羊鬥海岸，強者則見，弱者入山，時人謂之「來乃」。來乃者，勝勢也。六曰〈龍首獨琴〉，驃云〈彌思彌〉，此一弦而五音備，象王一德以畜萬邦也。七曰〈禪定〉，驃云〈掣覽詩〉，謂離俗寂靜也。七曲唱舞，皆律應黃鍾商。八曰〈甘蔗王〉，驃云〈遏思略〉，謂佛教民如蔗之甘，皆悅其味也。九曰〈孔雀王〉，驃云〈桃台〉，謂毛采光華也。十曰〈野鵝〉，謂飛止必雙，徒侶畢會也。十一曰〈宴樂〉，驃云〈嚨聰網摩〉，謂時康宴會嘉也。十二曰〈滌煩〉，亦曰〈笙舞〉，驃云〈扈那〉，謂時滌煩啓，以此適情也。五曲律應黃鍾兩均：一黃鍾商伊越調，一林鍾商小植調。樂工皆崑崙，衣絳氎，朝霞為蔽膝，謂之祴襦。兩肩加朝霞；絡腋。足臂有金寶鑲釧。冠金冠，左右珥璫，條貫花鬘，珥雙簪，散以毳。初奏樂，有贊者一人先導樂意，其舞容隨曲。用人或二、或六，或四、或八，至十，皆珠冒，拜手稽首以終節。其樂五譯而至，德宗授舒難陀太僕卿，遣還。開州刺史唐次述《驃國獻樂頌》以獻。^{①7}

上述文字裡，前一部分詳細描述了驃國樂所用樂器的各種特徵，後一部分則對應用這些樂器的 12 首佛曲及其表演場景加以描寫。下文將結合前一部分所提供的樂器資訊，著重分析後一部分有關佛曲的文字內容。

三、驃國樂的曲目及其表現內容

據《唐會要》：驃樂「凡有十二曲……樂曲皆演釋氏經論之詞」^⑮。可見從表現內容上看，12首驃國樂曲係以表達佛教內容為主；但若對各曲作具體分析，仍然可對各曲的內容再做進一步的解釋。

(一)宗教性頌讚歌舞序曲：〈佛印〉

《新唐書·驃國傳》云：

凡曲名十有二：一曰〈佛印〉，驃云〈沒馱彌〉，國人及天竺歌以事王也。

關於早期緬甸戲劇歌舞的表演情況，由於缺少史料而鮮為人知；但從緬甸現存的傳統戲劇來看，一般都有一種漢語稱為「求恕舞」的舞蹈作為開場式。此舞重在表現佛教的傳統禮節，表達演員對佛、法、僧三寶的虔誠，在向眾仙「求恕」的同時，也包含了向尊敬的師長和觀眾致敬之意。其動作首先是跪式：雙膝緊貼，腳跟靠攏，雙手合掌於胸前，頭部微微傾斜。舞蹈隨音樂的起止而始終，其中含有前拜、仰身跪拜、腰部左右旋轉兼含敬拜舞姿等動作。緬甸傳統戲劇中的「阿迎舞」、「宮娥舞」等都有「求恕舞」的內容，例如在為時3天的「十二段宮娥舞」中，頭天晚上要在圍鼓、南鑼、銅鈸演奏序曲時，向觀眾行禮、念誦「神祇賦」，再演唱「神曲」和跳「神舞」，以敬拜天神、眾仙和37神。^⑯再如泰國的傳統儀式裡，也有所謂的「晚間序奏」(Homrong Yen)，一般是指在許多印度教—佛教儀式和每一場戲劇表演開始時表演的，由多首樂曲組成的特殊的混合

唐代〈驃國樂〉中的十二首佛曲及舞蹈內容解析

樂曲，由 5 件樂器組成的皮帕特樂隊伴奏²⁰。可作為參照的是，在今天南傳佛教的幾乎所有儀式裡，開頭均有固定的僧人唱誦《三皈依經》、《五戒經》等祝頌曲的過程。應該說，上述緬甸和泰國戲劇中的敬神序奏內容，主要是從佛教儀式演變而來。由人聲的序唱向器樂的序奏發展，可說是宗教儀式藝術化、精緻化的一個具體表現。而唐代〈驃國樂〉的傳世，說明了這種發展過程在距今數百年前的西元 8 世紀就已經發生了。

(二) 抒情性頌讚歌舞曲：〈讚娑羅花〉、〈白鴿〉、〈白鶴游〉

《新唐書·驃國傳》云：

二曰〈讚娑羅花〉，驃云〈嚨莽第〉，國人以花為衣服，能淨其身也。三曰〈白鴿〉，驃云〈答都〉，美其飛止遂情也。四曰〈白鶴游〉，驃云〈蘇謾底哩〉，謂翔則摩空，行則徐步也。

從現存的緬甸傳統戲劇歌舞看，「求恕舞」之後，便有一系列讚頌飛禽、花卉的歌舞內容；而在驃樂中也是一樣，在〈佛印〉之後，也有〈讚娑羅花〉、〈白鴿〉、〈白鶴游〉等表演內容。其中，〈讚娑羅花〉一曲，有人認為其所指的「娑羅花」應是紫檀花，在緬甸許多古詩、文學故事和歌詞中都有涉及。另外兩首樂曲為讚頌飛禽。在緬甸戲劇音樂中，所涉的動物主題主要有飛禽（如緊那羅〔鳩那羅〕、緊那梨、妙翅鳥等神鳥）、龍、馬、象、虎、猴等，較多與佛教本生經及神話故事有關。在南傳本生經故事裡，涉及鳥類本生的便有烏王（本生則目：115、133、384）、烏王（140、292）、鳩那羅鳥（536）、鳩那羅鳥王（341）、白鳥（32）、白鳥王（502）、金翅鳥（360）、鵝鳥（136、270、370、379、533、534）、

《普門學報》第43期 / 2008年1月 / 論文

鵝（476）、水鳥（204）等近30種^⑲，驃樂中的兩首讚頌鳥的曲目，或許便與其中某些故事有關。另外，據考古發現，緬甸最早的此類雕像，可見在驃國故都室利差呬羅（今卑謬城）附近一個佛窟裡，有一對緊那梨、緊那羅的浮雕。此後的同類雕像便不絕於各種洞窟壁畫。關於其表演特點，按驃樂的描述，應屬表現其空中飛翔和安詳漫步之態，在現代阿迎戲的緊那梨、緊那羅舞中也多含這類帶模仿性的舞姿。^⑳

（三）敘事性戲劇歌舞曲：〈鬥羊勝〉

《新唐書·驃國傳》云：

五曰〈鬥羊勝〉，驃云〈來乃〉。昔有人見二羊鬥海岸，強者則見，弱者入山，時人謂之「來乃」。來乃者，勝勢也。

緬甸戲劇歌舞中有關動物的內容有不少，但描寫羊的並不多。但若考察早期印度佛教本生經及文學資料，則可看到其中亦包含了此類內容。據《南傳大藏經》，佛教本生經故事裡便有關於羚羊的本生（本生則目：21）^㉓。據佛教本生經第426則，「餓豺吃老牦羊——提婆達多殺蓮花色女」故事。大意是：過去世，提婆達多（天授）生為餓豺，蓮花色女為老牦羊。老牦羊一日落單，路側逢一惡豺，豺欲吃羊，找藉口說老牦羊常踩豺尾和拔豺毛，引起爭執後，便折斷了羊的脖子，吃了其肉。^㉔正可謂：「欲加之罪，何患無辭。」據有人分析，伊索寓言中「狼和小羊」故事便是受此佛本生的影響而產生。^㉕這個故事同驃國樂中的〈鬥羊勝〉頗有相像之處，或許二者之間在內容上存在某種關聯。若從表演形式看，這個舞蹈很可能不同於前述幾首較優美的抒情性歌舞，而雜有情緒較激烈的，帶

有競技性和表演性因素的戲劇內容。

(四)器樂獨奏伴奏曲：〈龍首獨琴〉

《新唐書·驃國傳》云：

六曰〈龍首獨琴〉，驃云〈彌思彌〉，此一弦而五音備，象王一德以畜萬邦也。

以上史料所昭示的曲名裡，僅提及樂器的漢譯和驃音名稱，而不像其他曲目譯配了含有具體社會內容的曲名，若再參考前述京族的獨弦琴係採用獨奏方式來看，可以基本肯定，這乃是一首採用獨奏方式或以此為舞蹈伴奏的驃族弦樂作品。關於後者，有學者指出在描繪緬甸古代宮廷獨舞的文物（壁畫或水彩畫）裡，常用彎琴與銅鈴或僅鱷魚琴為「阿迎」獨舞伴奏。²⁶若據此推測，在距此更古的年代裡，緬甸驃族人用「龍首獨琴」這種宜於獨奏的樂器為獨舞伴奏也是非常可能的。

(五)坐禪曲：〈禪定〉

《新唐書·驃國傳》云：

七曰〈禪定〉，驃云〈掣覽詩〉，謂離俗寂靜也。

「禪定」或「坐禪」是佛教的一種以靜思默想來完成的修行方式。東南亞與雲南的南傳佛教至今將其貫穿運用於晚課及其他儀式過程中。例如，在今天雲南傣族南傳佛教寺院的早晚課誦儀式裡，每當口誦功課做完，也要插入一個「禪定修習」（帕瓦那）的程序。《新唐書》云：「七曰〈禪定〉，

驃云〈掣覽詩〉，謂離俗寂靜也。」似也可將其解釋為這裡採用的是心誦（或「默禱」）的方式。但是，這裡對於〈禪定〉既然已經稱「曲」，說明也可能同時會奏響一種比較寂然幽靜的音樂，而其他表演者則同時做禪定修習的「心誦」功課。

(六)本生戲劇歌舞：〈甘蔗王〉、〈孔雀王〉、〈野鵝〉

《新唐書·驃國傳》云：

八曰〈甘蔗王〉，驃云〈遏思略〉，謂佛教民如蔗之甘，皆悅其味也。九曰〈孔雀王〉，驃云〈桃台〉，謂毛采光華也。十曰〈野鵝〉，謂飛止必雙，徒侶畢會也。

南傳佛本生故事裡，有20餘種樹神（本生則目：13、18、19、38等20餘種）及草神（121）、森林神（227）等植物神本生類型，另有數種孔雀本生（159、339、491）²⁷。關於〈孔雀王〉，驃國樂說「謂毛采光華也」，這個比喻在佛教《本生經》中有直接對應的篇目。《大正藏》第3冊中的《生經》有一則〈孔雀王〉，其本生故事說：很久以前，印度北方智幻國人持烏到波遮梨國，此國素無鳥類，國人甚喜，並供奉奉養。後來有一個生意人又持三隻孔雀前來，波國國人見孔雀微妙殊特，步行和雅，音聲怡人，歎未曾有，便花了多於前烏千百倍的愛心來供養孔雀，同時前烏就像日出後的燭火，不見其光，而被人們棄之不顧。在此經中，這個故事被用來比喻佛法未興之世，外學熾盛，大地如無日月，僅有燭火；今佛法已興，異學皆沒，猶如日月適出，燭火無明。²⁸關於〈野鵝〉，也有一個內容頗為近似的本生故事為「鵝王——阿難不捨離佛」。大意是：昔日，佛

唐代〈驃國樂〉中的十二首佛曲及舞蹈內容解析

身為鵝王，領五百隻鵝居無熱池。一次外出遊戲時，被獵人捕獲，鵝王遣眾鵝返回池中，唯有其中一鵝垂淚一直跟隨，至獵人帶兩鵝晉見國王。國王深為感動，放兩鵝歸池，並令擊鼓詔告天下，此後不得傷害鵝群。^{②9}從表演特徵看，緬甸流傳至今的緊那梨、緊那羅舞應與上述舞蹈較為接近。此類舞蹈主要以模仿鳥類動作為主，它表現鳥類飛翔於天空，展翅翱翔，拍打雙翼，在樹上戲耍等姿態。^{③0}從音樂曲目看，現存的緬甸傳統民間歌曲集《馬哈基大》(māhagīta)裡也包含一首名為〈孔雀王〉的曲目，有人認為其表現內容與驃國樂中的〈孔雀王〉相似，可能是改用緬語演唱的驃國古曲。^{③1}此外，今天在雲南省潞西縣及西雙版納等地流傳的民間孔雀舞及據此創作的民族舞劇〈召樹屯與楠木諾娜〉，可以說它們都是佛教本生經故事於後世在民間和專業表演舞台上的繁衍之作。

(七)筵宴歌舞曲：〈宴樂〉

《新唐書·驃國傳》云：

十一日〈宴樂〉，驃云〈嚨聰網摩〉，謂時康宴會嘉也。

此舞與前述各曲一樣，都應該是面對賓客觀眾表演的；但是，既然該曲標明了是一首〈宴樂〉，就說明很可能由此時開始，全體客人進入了筵宴的過程，而樂曲已經有了伴宴的性質。

(八)集體歌舞終曲：〈笙舞〉

《新唐書·驃國傳》云：

《普門學報》第43期 / 2008年1月 / 論文

十二曰〈滌煩〉，亦曰〈笙舞〉，驃云〈扈那〉，謂時滌煩瞽，
以此適情也。

結合今天存在於東南亞與雲南的少數民族笙舞的情況看，〈笙舞〉（扈那）一曲中應該包含了類似於今苗族、拉祜族蘆笙舞那樣的、群體自吹自娛的民間集體舞的因素，而不像是指採用笙樂器伴奏的舞蹈。而且，從其中運用了大小匏笙（兼有高、低音區）及三角笙、二角笙等不同形制的笙屬樂器來看，其現場效果應是像在苗族地區常見的蘆笙舞那樣，是一種在音樂上具備不同音區、音域及音色「交響」或「混響」特點的大型表演性歌舞。

四、樂曲分類、表演形式與音律特徵

有人根據緬甸學者的分類，將緬甸古典樂曲大體分為5種：1.弦樂曲（Kyo）彎琴、鱷魚琴等絃樂器演奏的樂曲；2.頌（Bwe），多係對帝王或景物的頌詞；3.基本樂曲（Thikhin kan），歌舞表演或儀式中處於較固定時間或結構位置的曲目；4.巴比釉（Pat pyo），其原意為以鼓聲開始的樂曲；5.其他古曲。按此分類，12首驃國樂曲的第6曲〈龍首獨琴〉當屬弦樂曲類；頌類最多，可包括〈讚娑羅花〉、〈白鴿〉、〈白鶴游〉、〈甘蔗王〉、〈孔雀王〉、〈野鵝〉等；基本樂曲則有第1曲〈佛印〉和第7曲〈禪定〉；第5曲〈鬥羊勝〉，從表演場景和所需的氣氛看，應以鼓樂為主，或可歸入「巴比釉」類；〈宴曲〉、〈笙舞〉應屬其他古曲。

從表演形式看，除上述器樂表演外，凡聲樂曲如《唐會要》所述：

驃國在雲南西，與天竺國相近，故樂多演釋氏之詞。每為曲皆齊

唐代〈驃國樂〉中的十二首佛曲及舞蹈內容解析

聲唱，各以兩手十指，齊開齊斂，為赴節之狀，一指一抑，未嘗不相對，有類中國柘枝舞。^{③2}

在此描述中，可以看出「多演釋氏之詞」及「每為曲」都是就一般的驃國樂曲而言，並非直接針對長安演出的這 12 首樂曲。由此可知在驃國樂曲中，凡聲樂曲多係載歌載舞，演員在齊聲歌唱的同時，還伴以各種類似柘枝舞的對舞動作。根據對上述各曲的分析，可以看出 12 首驃樂中，屬「頌」類的近一半樂曲及〈宴曲〉等較有可能屬於此類歌舞曲，其他樂曲也可能含此類因素在內。

從音律特點上看，《新唐書·驃國傳》在述畢前 7 曲後，插入了一句「七曲唱舞，皆律應黃鍾商」。12 首曲皆述畢後，又對其餘 5 曲進行了總結：「五曲律應黃鍾兩均：一黃鍾商伊越調，一林鍾商小植調。」根據林謙三的分析，從總體上看，此 12 首樂曲皆採用商調，而驃國樂器中，調律明了的，有黃鍾商的橫笛，林鍾商的小匏笙，黃鍾林鍾兩均的兩頭笛，各種絃樂器都定弦應此來彈奏的。由於唐代印度重視商調，驃國樂器又含有眾多的印度系成分，由此可見驃國的樂風受到印度音樂的濃厚影響。^{③3}此外，驃樂 12 首樂曲中，前 7 首，後 5 首均有黃鍾商，林鍾商僅出現在後 5 曲；而在諸樂器中，只有兩頭笛皆「共備黃鍾、林鍾兩均」，小匏笙僅應林鍾商。故此可以推斷，在驃國樂 19 種樂器裡，兩頭笛和匏笙主要是用在後半場，而且匏笙主要用於〈笙舞〉，較少用於其他曲目。

五、表演過程、結構特徵與表演方式

從〈驃國樂〉12 首樂曲的結構布局看，呈如下基本特徵：儀式性序曲

—抒情歌演唱—戲劇表演—器樂獨奏（或伴奏）—坐禪—本生經故事演唱—宴樂（進入宴筵）—集體歌舞大結局。從中可以總結出下述幾方面基本規律：

其一，宗教性。如前所述，驃國樂 12 首樂曲「皆演釋氏經論之詞」，乃佛教樂曲。然而，在承認其總體上具有佛教內容特徵的同時，也必須看到此宗教性質並非同樣存於每一首樂曲；而是從程序上表現出其特有的結構重心，並且主要是從其頭（序曲及拜佛、求恕）、腹（禪定）和尾（「拜手稽首以終節」）三個部分具有的宗教性質和氛圍上表現出來。

其二，儀式性。上述驃國樂表演的頭、腹、尾部分表現出來的結構性因素，其形式特點主要體現在儀式的組織結構方面。由此看來，這些存在於幾個主要部位的樂曲，在整個結構程序裡主要具有「固定因素」的作用，是不可或缺的儀式結構部分；而其他主要取自本生經內容和其他內容的樂曲，則是可以根据儀式內容的需要隨時加以替換的「非固定因素」（或可變因素）。

其三，表演性。綜合驃國樂的內容與形式來看，其中兼含歌曲、器樂、戲劇、歌舞等藝術表現形式，同時還以宴席歌舞和集體歌舞表演形成藝術表現與儀式活動的高潮點，已經顯露出較強的表演性和藝術性特點。若將驃國樂與緬甸戲劇與木偶戲中的宮娥舞等古典表演藝術的基本結構相比較，可以看出其整個過程已經顯露出後世緬甸宮廷戲劇表演的雛形。從緬甸戲劇與歌舞藝術史看，由於史料的缺乏，只知道阿迎戲、木偶戲等戲劇形式發端於 15 世紀。對於更早的情況，僅只能從某些出土文物加以推測。但是，在《新唐書》關於驃國樂的記載裡，卻包含了不少關於其中採用佛本生故事進行戲劇表演的信息。據學者研究，緬語「戲劇」（zat）一

唐代〈驃國樂〉中的十二首佛曲及舞蹈內容解析

詞源自巴利文，意即佛本生故事。^{③4}它們都說明了緬甸戲劇的誕生或許與唐代以前佛教的進入有關。據目前所知，印度早期的宗教與世俗戲劇裡，便有了較完整的表演結構。從緬甸與印度早期的關係來看，這種表演結構和形式內容很有可能已經傳入了驃國，但在緬甸本國並無詳細的記載。有幸的是，它卻在《新唐書》這樣的中文史籍裡保存了下來。

從表演方式看，《新唐書·驃國樂》曰：

初奏樂，有贊者一人先導樂意，其舞容隨曲。用人或二、或六，
或四、或八，至十，皆珠冒，拜手稽首以終節。

從整段話來分析，可以看出這裡所描繪的場景並非僅針對其中某一首曲目，而談的是各首曲目表演的一般狀態。據其所述，每首樂曲之前，都有一人先出場介紹或解釋樂曲的主題大意。後一句「其舞容隨曲」，在標點的劃分上似有問題，若劃入前段，似可解釋為這位先出場者是邊說邊舞，其舞蹈韻律似乎還會隨樂曲的節律而動。然而，這樣的解釋畢竟較為勉強。一種更為妥當的方式，似應將此句歸入後段，用於引出有關表演人數及其偶數規律的一句話，而且整段是意在說明舞蹈表演。這樣後段的意思才算完整，並且與此同僅描述贊者的前句區別開來。若依這樣的解釋，那就是說每首曲目都是舞蹈的表演韻律和動作都跟隨樂曲節奏，而舞蹈表演者可多可少，均採用偶數排列。

六、樂隊組合及伴奏形式

根據前面的分析，可推知在驃國樂裡樂器的應用已可能存在獨奏（或

《普門學報》第43期 / 2008年1月 / 論文

獨奏伴奏，如〈龍首匏琴〉）和演員邊舞邊奏（如〈笙舞〉）兩種形式。此外，在《新唐書》的描述中，對於其中存在不同樂器以樂隊組合方式進行表演屢見痕跡，後世學者也對此均無疑義；但這種樂隊組合究竟是怎樣的方式？文中並無明確的闡述。對此，或可從後世有關阿迎戲的表演狀況加以推測。據蒲甘阿難寺所存阿瓦王朝時期（1364~1555）壁畫中，便有人們演奏鱷魚琴、彎琴、鈸、鼓、竹笛、跳阿迎戲的場面。貢榜王朝（1752~1885）初期孟育瓦大法題著〈新固達比釉〉詩中寫有：

眾星捧月，猶如天廷，彩女宮娥，身處金宮，
椰笙鱷箏，彎琴小鼓，金竹匣琴，演唱阿迎。

可見當時的宮廷阿迎樂隊便有以匏笙、鱷魚琴、彎琴、小鼓、竹琴等組成的樂隊。³⁵這些樂器多數是驃國樂器在後世的遺存，其組合方式想必多少也會顯露出自古傳承下來的某些痕跡。

七、驃國樂中的舞蹈及其崇佛因素

關於「驃國樂」中在佛曲伴奏下的舞蹈表演，《新唐書·驃國傳》云：

樂工皆崑崙，衣絳氎，朝霞為蔽膝，謂之緘襦。兩肩加朝霞；絡腋。足臂有金寶環釧。冠金冠，左右珥瑠璃，條貫花鬢，珥雙簪，散以毳。初奏樂，有贊者一人先導樂意，其舞容隨曲。用人或二、或六，或四、或八，至十，皆珠冒，拜手稽首以終節。³⁶

《唐會要》也說：

驃國在雲南西，與天竺國相近，故樂多演釋氏之詞。每為曲皆齊聲唱，各以兩手十指，齊開齊斂，為赴節之狀，一指一抑，未嘗不相對，有類中國柘枝舞。^⑳

上述兩則史料，前一則述及驃國樂赴長安獻演時的舞蹈表演陣容，後一則主要是從文化背景的角度來談驃國樂的原生形態。前曾述及，關於上文中「其舞容隨曲」一句，較為妥當的方式，似應在劃分標點時，將此句歸入後段，用於引出有關表演人數及其偶數規律的一句話，而且整段是意在說明舞蹈表演。這樣後段的意思才算完整，並且與此同僅描述贊者的前句區別開來。若依這樣的解釋，那就是說每首曲目都是舞蹈的表演韻律和動作都跟隨樂曲節奏，而舞蹈表演者可多可少，均採用偶數排列。然而，《新唐書》對於驃國樂舞蹈的描寫並不似樂器和樂曲的描寫那樣詳盡，以致在其中尚看不到有關舞蹈的動作、韻律等細節。對此，《唐會要》有關驃國舞蹈的一段話則做了較好的補充，後世舞蹈史家一般都將此論作為對《新唐書》加以補充的重要材料。該段話一開始，便點明了一般情況下驃國音樂舞蹈具有的佛教內容及基本性質，以及「每為曲皆齊聲唱」的演唱特點。在舞蹈方面，則描繪為「各以兩手十指，齊開齊斂，為赴節之狀，一指一抑，未嘗不相對，有類中國柘枝舞」。按筆者理解，這也是就該文作者在驃國所觀歌舞中的一般情況而言。作為偶涉驃國樂舞文化的局外人，該文作者對於驃國樂舞的認識是否全面，其上述觀點是否有「以偏概全」之嫌，作為今人尚無從猜測；然而，這畢竟是今人所能見到的唯一具體描述唐代驃國舞蹈的文字和唯一認識此類樂舞的窗口，以致其資料價值

隨著時間的推移不斷得以突顯。如今我們在舞台上看到的表現唐宋時期佛教文化的樂舞裡，多有兩手十指相對，齊放齊收，並做各種上下交錯變化的舞姿動作，差不多已經成為了一種符號化的表演模式，便是拜上述史料所賜予的靈感。

八、唐代詩文對驃國樂佛教舞蹈的評述

唐人描寫驃國樂赴長安表演的詩文裡，含有元稹、白居易和唐次等人對舞蹈的評述。

元稹〈驃國樂〉云：

從舞跳趨筋節硬，繁詞變亂名字訛。
千彈萬唱皆咽咽，左旋右轉空傞傞。

如前所述，此詩對於驃國樂的評述，無論從音樂或舞蹈方面看均缺乏好感，貶意甚多；在評價方式上帶有直暢無忌、主觀抒臆的特點。

與此相比，白居易〈驃國樂〉的描寫則是：

玉螺一吹椎髻聳，銅鼓千擊文身踴。
珠纓炫轉星宿搖，花鬢斗藪龍蛇動。

詩中將「玉螺、銅鼓」「珠纓、花鬢」和「椎髻聳、文身踴」等詞句加以對仗並置，文辭佳美且充滿動感。不僅被認為是詠樂類古典詩文的典範之作，而且也被視為是中國藝術美學評論的至高境界。然而，也正如前文所

述的，因為其中太過於顯露浪漫主義的昇華，含有較多違背史實的地方，而遭致後世史學界的詬病。

在唐次〈驃國樂頌〉裡，分別對音樂和舞蹈做了較詳盡的描繪。其中有關音樂的部分已經在前文述及，下面是有關舞蹈的部分：

其舞節周章宛翳，順序卑述。若威鳳族舉，丹鶴群翔，環合聚散，將軒如止。促度應節，屈伸若飛，風生幡幢，氣逸筳箭。俯僂擎跪，前後有聲，周流萬變，肅然而卒。長袂侈袖，拂面約身。於是綿駒陳左之徒，慚口沮色，不能進止，此敬之容也。^{③⑧}

如前所述，這段文字乍看起來遣辭用句非常考究，文筆也比較流暢華美；然而細看之下，就像其中對音樂的描寫一樣，其對具體的舞蹈表演行為的描寫也顯得空洞抽象、言之無物。其具體詳實的程度甚至還不及白樂天的〈驃國樂頌〉。以至可以說，這基本上是一篇為了歌功頌德而撰的應景之作。

【註釋】

- ①關於驃國樂的情況，在《舊唐書》的〈德宗本紀〉、〈順宗本紀〉、〈音樂志〉、〈驃國傳〉，《新唐書》的〈禮樂志〉、〈驃國傳〉（〈南蠻傳〉），以及王溥《唐會要》、劉恂《嶺表錄異》等皆有記載。
- ②〈驃國傳〉，《舊唐書》卷197，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ③〈禮樂志〉，《新唐書》卷22，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ④《舊唐書》卷13、卷197，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有

- 限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ⑤《新唐書·驃國傳》云：驃國樂「樂工皆崑崙」。有學者認為即頓遜國，故地在今丹那沙林地區。「〈扶南記〉曰：頓遜國屬扶南，國主名崑崙。國有天竺胡五百家，兩佛圖，天竺婆羅門千餘人。頓遜敬奉其道，嫁女與之，故多不去。」（李昉等輯，《太平御覽》卷788，收入《文淵閣四庫全書電子版》，香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ⑥〈驃國傳〉，《舊唐書》卷197，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ⑦詳參沈冬，〈異音來驃國 初被奉常人——「驃國樂」考〉，載《唐代樂舞新論》（2000年）第142~187頁。
- ⑧參看顧峰，《古滇藝術新探索》（昆明：雲南教育出版社，1992年）；楊德鏊，《美與智慧的融集——雲南民族藝術介論》（雲南人民出版社，1993年）；朱海鷹，《論緬甸民族音樂和舞蹈》（北京：中國文聯出版社，2001年）；朱海鷹，《泰國緬甸音樂概論》（北京：遠方出版社，2003年）。
- ⑨例如朱海鷹，《泰國緬甸音樂概論》（北京：遠方出版社，2003年）。
- ⑩參見黃惠焜，《從越人到泰人》（昆明：雲南民族出版社，1992年）第113頁。
- ⑪〈驃國傳〉，《舊唐書》卷197，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ⑫李謀、姜永仁編著，《緬甸文化綜論》（北京：北京大學出版社，2002年）第63頁。
- ⑬原載 Charles Eliot, *Hinduism and Buddhism: An Historical Sketch*, vol. 3, p. 51；泰文〈東南亞佛教史〉，載《佛輪》月刊第16卷。轉引自淨海〈緬甸佛教史〉，載張曼濤主編《現代佛教學術叢刊83·東南亞佛教研究》（台北：大乘文化出版社，1978年）第141頁及第207頁註13。
- ⑭原載 Charles Eliot, *Hinduism and Buddhism: An Historical Sketch*, vol. 3, p. 51；泰文〈東南亞佛教史〉，載《佛輪》月刊第16卷。轉引自淨海〈緬甸佛教史〉，

唐代〈驃國樂〉中的十二首佛曲及舞蹈內容解析

- 載張曼濤主編《現代佛教學術叢刊 83 · 東南亞佛教研究》(台北：大乘文化出版社，1978年)第141頁及第207頁註15。
- ⑮〈驃國傳〉，《舊唐書》卷197，《文淵閣四庫全書電子版》(香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年)。
- ⑯〈驃國傳〉，《舊唐書》卷197，《文淵閣四庫全書電子版》(香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年)。
- ⑰〈驃國傳〉，《新唐書》卷222下，《文淵閣四庫全書電子版》(香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年)。
- ⑱《唐會要》卷33，《文淵閣四庫全書電子版》(香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年)。
- ⑲參見〔緬〕密奈著，朱海鷹譯，《緬甸各民族的舞蹈與民族風情》，第33、48頁。
- ⑳Wong, Deborah Anne and Rene T. A. Lysloff. "Threshold to the Sacred : The Overture in Thai and Javanese Ritual Performance." *Ethnomusicology* 35: 315~348, 1991.
- ㉑參見釋依淳，《本生經的起源及其開展》(高雄：佛光出版社，1991年)第118~119頁。
- ㉒參見〔緬〕密奈著，朱海鷹譯，《緬甸各民族的舞蹈與民族風情》，第54、55頁。
- ㉓轉引自釋依淳，《本生經的起源及其開展》(高雄：佛光出版社，1991年)第116頁。
- ㉔《大正藏》第24冊，《根本說一切有部毘奈耶破僧事》卷10，轉引自釋依淳，《本生經的起源及其開展》(高雄：佛光出版社，1991年)第304頁。
- ㉕釋依淳，《本生經的起源及其開展》(高雄：佛光出版社，1991年)第248頁。
- ㉖參見〔緬〕密奈著，朱海鷹譯，《緬甸各民族的舞蹈與民族風情》，第50頁。
- ㉗轉引自釋依淳，《本生經的起源及其開展》(高雄：佛光出版社，1991年)

《普門學報》第43期 / 2008年1月 / 論文

第107、118頁。

- ⑳轉引自釋依淳，《本生經的起源及其開展》（高雄：佛光出版社，1991年）第295~296頁。
- ㉑《大正藏》第24冊，《根本說一切有部毘奈耶破僧事》卷19。
- ㉒參見〔緬〕密奈著，朱海鷹譯，《緬甸各民族的舞蹈與民族風情》，第55頁。
- ㉓朱海鷹，《論緬甸民族音樂和舞蹈》（北京：中國文聯出版社，2001年）第64頁。
- ㉔《唐會要》卷33，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ㉕林謙三，《東亞樂器考》，第434頁。
- ㉖參見李謀、姜永仁編著，《緬甸文化綜論》（北京：北京大學出版社，2002年）第234頁。
- ㉗參見李謀、姜永仁編著，《緬甸文化綜論》（北京：北京大學出版社，2002年）第234頁。
- ㉘〈驃國傳〉，《新唐書》卷222下，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ㉙《唐會要》卷33，《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化有限公司、中文大學出版社，1999年）。
- ㉚闕名，〈驃國樂頌〉，《說郛》（宛委山堂本）卷100。